

entre mitos

Libros de artista

BIBLIOTECA HISTÓRICA
Marqués de Valdecilla



Del 26 de junio al 6 de octubre de 2017

SIN PERSONAJE NO HAY MITO

***Entre mitos. Libros de artista*, exposición proyectada y comisariada por Gema Navarro Goig, Biblioteca “Marqués de Valdecilla”, Madrid, 26 de junio – 6 de octubre de 2017), Pixartprinting, 2017, p. 1-25.**

No son pocos los investigadores y, en su estela, alumnos, periodistas y políticos que utilizan de manera indistinta los conceptos mito, símbolo, tipo, prototipo, arquetipo, figura, tema, cuento, leyenda... El camino inverso es, por desgracia, habitual: los investigadores nutren su léxico a partir de los conceptos de políticos, periodistas, alumnos, etc.

Esta mezcla de conceptos incluye habitualmente al personaje: figuras simbólicas y arquetípicas, estrellas del cine y *celebrities*, ídolos deportivos y musicales pasan por mitos hasta tornar imposible una comunicación fundada en criterios científicos de, permanencia, universalidad y precisión. Estas páginas procuran arrojar un poco de luz en la materia.

Para descartar toda duda sobre la terminología de base, tomaré como definición de personaje la “encarnación narrativa, bajo la forma de seres humanos (masculinos o femeninos, históricos o de ficción), capaces de dar cuerpo a instancias o fuerzas generadoras de conflictos y/o de aventuras”¹.

Sobre la base de la Mitocrítica Cultural, partiré de la primera ley relativa al personaje y al mito: “no hay mito sin personaje”, afirmación que presupone el carácter erróneo de la formulación inversa: “no hay personaje sin mito”, y de su derivada: “no todo personaje es mítico”.

Esta ley no es incompatible con una segunda: “todo puede ser objeto de mitificación” (un personaje histórico, un pueblo, una nación, incluso un animal o un objeto), pero *solo* en determinadas condiciones y por un tiempo determinado.

Dada su importancia para el caso que ahora nos ocupa, en lo tocante a los animales y los objetos, esta segunda ley se precisa como sigue en una tercera ley: “un animal o un objeto son susceptibles de mitificación a condición de referir directamente a un personaje mítico”.

Estas tres leyes parecen obvias, pero podremos constatar que las verdades de Perogrullo no gozan del asentimiento general. Por mi parte, pienso que el galimatías sobre mito y personaje procede, en buena medida, de la ignorancia o el desprecio de estas leyes. La exposición artística nos ofrece una oportunidad de oro para dilucidar las cuestiones principales sobre el personaje de ficción mítico por excelencia o, por hablar con propiedad, sencillamente el “personaje mítico” (“prosopomito”).

¹ Javier del Prado, 2015, p. 77.

1. El protagonista de una exposición

Año tras año, amigos, comisarios o impresores me solicitan un texto para introducir tal o cual exposición de arte relacionada con la mitología. Ocasión tras ocasión, observo que la inmensa mayoría de los trabajos presentados versan, casi por completo, sobre los personajes mitológicos. En lugar de acostumbrarme, una y otra vez me asombro de la necesidad que sentimos de encarnar los mitos en personas de ficción, en personajes: nos admiramos ante el mundo, pero el ser humano nos fascina.

Esta circunstancia me confirma, de nuevo, en mi definición de mito: relato explicativo, simbólico y dinámico, de uno o varios acontecimientos extraordinarios *personales* con referente trascendente, que carece en principio de testimonio histórico, se compone de una serie de elementos invariantes reducibles a temas y sometidos a crisis, que presenta un carácter conflictivo, emotivo, funcional, ritual y remite siempre a una cosmogonía o a una escatología absolutas, particulares o universales.

De intento he resaltado, en cursiva, el adjetivo más “sustancial” para nuestro caso: como a continuación veremos, sin personaje no hay mito. Baste un paseo por las obras de esta exposición actual —y vayan, por adelantado, mis felicitaciones a mi buena amiga Gema Goig, que la ha comisionado con talento y tenacidad encomiables—.

Sin duda alguna, debido a nuestra tradición, los referentes míticos más abundantes provienen de la inmensa cultura grecorromana, crucial para el desarrollo de la humanidad en el estado que conocemos.

Como si de un recorrido se tratara, haré una breve enumeración descriptiva de los personajes mitológicos a los que las producciones aquí expuestas refieren.

I.— Para el mundo clásico, la mitología comprendía, principalmente, el conjunto de dioses, en cuyo honor se erigieron numerosos edificios; no significa otra cosa el término “templo de los dioses” (ναός πάνθειον, *templum deorum*). Hoy destacan tres construcciones denominadas “panteón”: las de Roma, París y Lisboa². Debido a un proceso metonímico se ha producido un desplazamiento semántico del monumento que contiene las estatuas “de los dioses” al conjunto de los dioses³. Entre los personajes divinos de la exposición encontramos los siguientes:

a) Minerva, antigua diosa etrusca, posteriormente confundida con la Atenea helénica y sus atributos: la guerra, pero, sobre todo, el pensamiento elevado. Muy pronto es asociada a Júpiter y Juno, con quienes forma la tríada capitolina, esto es, las tres divinidades veneradas en el templo del Capitolio o centro religioso de la ciudad romana⁴.

² Paradojas de la vida: mientras el panteón romano fue edificado en honor de los dioses antiguos y hoy alberga una iglesia cristiana, el francés y el portugués lo fueron para el culto de santos cristianos y hoy están dedicados al “culto” profano.

³ De ahí el título que Aida Furnica ha elegido para su obra.

⁴ Véase la obra de Dolores Fernández.

b) Artemisa (la Diana itálica) nace de Zeus y Leto, permanece virgen y eternamente joven. Se conoce como la “dama de las fieras” —gusta de recorrer bosques y selvas, cumbres y cimas, en búsqueda de presas que asaetea con sus flechas—, pero también de los partos: apenas nace, ayuda a su madre a dar a luz a su hermano Apolo...⁵

c) No son menos importantes las divinidades “oscuras”. Érebo, al igual que su hermana Nicté (la “noche”, Νύξ), nace del Caos originario; cuando ambos se separan, él pasa a personificar las tinieblas de los Infiernos y su hermana las de la tierra. Ambos se oponen a Helios (el sol), divinidad solar por antonomasia, hermano de Eos (la aurora) y Selene (la luna, Σελήνη, derivado de σέλας, “brillo”)⁶.

d) Perséphone, al principio llamada Core (“doncella”, κόρη), la Proserpina de los romanos. Esta hija de Deméter y Zeus, se convierte, tras su rapto por Hades, en la reina de los Infiernos, donde permanece desde el otoño y de donde regresa en primavera: es una divinidad eminentemente ctónica o telúrica⁷.

e) Diversas obras de la exposición no se limitan a un único dios, sino a varios tomados en su conjunto, como observamos en las piezas “Dioses grecorromanos”⁸, las “Constelaciones mitológicas”⁹ y los “Mitos en los jardines de Aranjuez”¹⁰.

II.— El mundo clásico era un mundo anfibio, capaz de vivir simultáneamente en el mundo de los dioses y en el nuestro. Por eso no reparaba en narrar la interacción de dioses y humanos, o de divinidades menores (ninfas, sátiros) y humanos. De hecho, si la mitología nos interesa, es porque nos incumbe: no atañe solo a los dioses, también y sobre todo a los hombres, a la relación entre los inmortales y los mortales; la *Ilíada* y la *Odisea* son incomprensibles sin el trasiego de dioses y humanos entre los mundos natural y sobrenatural¹¹. Entre los personajes humanos de la exposición encontramos los siguientes:

a) Sísifo, hijo del dios Eolo y Enárete, es conocido por sus múltiples artimañas, entre las que destaca la excusa que pone a Hades para regresar al mundo de los vivos (su esposa no ha celebrado los funerales debidos), pero más aún por su eterna condena, determinada por los dioses para evitar nuevos ardides (transportar eternamente, en el Tártaro, una piedra desde el valle hasta una colina)¹².

b) Ariadna, hija de Minos, rey de Creta, y de Pasífae, hija de Helio (nieta, por tanto, de dioses), debe su renombre a la ayuda que presta a Teseo para salir con vida del famoso

⁵ Véase la obra de Kaulip Álvarez.

⁶ Véase la obra de Carmen Bellido.

⁷ Véase la obra de Delé Tangour.

⁸ Véase la obra de Luis Mayo.

⁹ Véase la obra de Elisa de la Torre.

¹⁰ Véase la obra de Macarena Moreno.

¹¹ Véase la obra de Santiago Delgado y Sylvain Mâlet.

¹² Véase la obra de Antonio Alcaraz.

Laberinto tras matar al Minotauro: según las versiones, el héroe la abandona en Naxos y Dioniso la esposa¹³.

c) Penélope, hija del rey espartano Icario y la náyade Peribea (es decir, una ninfa de corrientes de agua dulce), ha quedado como la esposa fiel y paciente. Día tras día rechaza las insistentes propuestas de sus pretendientes, cuya espera dilata con la excusa de no tomar esposo hasta haber tejido el sudario de su suegro Laertes (que cada noche se ocupa en destejer en secreto), hasta que finalmente regresa Ulises¹⁴.

d) ¿Es la metamorfosis un mito? Sí, igual que el Eterno Retorno¹⁵, a condición de que le asignemos personajes.

— De la ascendencia de Tiresias desconocemos todo: los adivinos importan porque, sin ver nada, lo ven todo. Acierta al designar que debe reinar en Tebas el descifrador de enigmas, y al desvelar quién goza más en la cópula; para su desgracia, pues la revelación es causa de su androginia¹⁶.

— Galateas hay dos: la amante de Acis, el pastor víctima de los celos de Polifemo, y cuya sangre Poseidón transforma en río, y la mujer de Pigmalión, que Afrodita vivifica a partir de su más perfecta estatua: una metamorfosis inversa¹⁷.

— Cipariso es apenas conocido, a pesar de haber dado su nombre al árbol del duelo (*κυπάρισσος*, *cypressus*) en el que Apolo le transforma para llorar eternamente la muerte, por inadvertencia, de su ciervo domesticado¹⁸.

— Siete son las hijas de Atlas, forzado a cargar con los cielos sobre sus espaldas tras ser derrotado en la titanomaquia; Orión aprovecha esta debilidad para perseguir a sus siete hijas, las Pléyades, que Zeus metamorfosea, primero en palomas y después en la constelación que lleva su nombre¹⁹.

— La náyade Dafne obtiene de su padre, el río Peneo, ser transformada en laurel (que eso significa su nombre, *Δάφνη*, en griego) justo antes de que la alcance el lujurioso Apolo, quien, melancólico, instituye la perennidad de sus hojas, con las que desde entonces aparece coronado²⁰.

— En lugar de cambiar la forma de un mortal, los dioses también pueden mutar ellos mismos puntualmente, cual es el caso de Zeus, que se convierte en lluvia de oro para acceder a Dánae, hija de Acrisio, rey de Argos, recluida en una torre de

¹³ Véanse las obras de Blanca Rosa Pastor, Gema Goig, José Emilio Antón y Manuel A. Junco.

¹⁴ Véanse las obras de Lola Pascual y Pablo López Raso.

¹⁵ Véase la obra de M^a del Socorro Morac. Para el hombre arcaico, cualquier acto presente ha sido anteriormente vivido por otro que no era hombre: lo que él hace ya ha sido hecho y volverá a serlo (cf. Mircea Eliade, 1969, p. 15). Es sintomático que un filósofo tan antimítico como Nietzsche se vea obligado a designar el Eterno Retorno como “*circulus vitiosus deus*”.

¹⁶ Véase la obra de Carmen Grau.

¹⁷ Véase la obra de Julio Zacchrisson.

¹⁸ Véase la obra de Carmen Pallarés.

¹⁹ Véase la obra de Carolina Maestro.

²⁰ Véase la obra de Rafael García Tejero.

bronce: el oráculo de Delfos había profetizado que Acrisio moriría a manos de su nieto, si Dánae llegara a concebir²¹.

III.— A estas promiscuidades teándricas se añade otra particularmente grave: la monstruosa. Los primeros monstruos proceden del panteón preolímpico; los más tardíos, de la unión de seres divinos y humanos con animales (de ahí las bestialidades y, por analogía, los bestiarios²²). Más abajo el lector leerá algunas observaciones sobre el carácter mítico de los monstruos; antes puede contemplar algunos ejemplares en diversas producciones de la exposición²³. Entre ellos Medusa es emblemática. Forcis y Ceto, dos arcaicas divinidades monstruosas marinas, engendran a Esteno, Euríale y Medusa, las tres Gorgonas (Γοργῶ, “terrible”), de las cuales solo la tercera (Μέδουσα, “guardiana”), provista de serpientes por cabellos, dientes de jabalí, cuello escamoso y manos bronceas, es mortal y sucumbe, a pesar de su capacidad para petrificar a quienes la observan, ante la espada del bien pertrechado Perseo²⁴. Una de las “heroicidades” de este personaje, hijo de la cautiva Dánae, fue la muerte accidental de su abuelo Acrisio: los oráculos no fallan.

IV.— Por supuesto, hay otros panteones. De una u otra manera, nuestra cultura se nutre también de otras mitologías: la egipcia, la púnica, la germánica y la precolombina²⁵.

V.— Me gustaría, pero tras horas de reflexión no lo he logrado, encontrar el mito en algunas de las creaciones expuestas²⁶. Las jornadas de la exposición serán un momento idóneo para cambiar impresiones y, si es preciso, de opinión.

Esta última circunstancia y, de modo general, la exposición en su conjunto, me invitan a una reflexión que viene de antaño: la identidad del mito en función del personaje que lo anima.

2. De la personificación al prosopomito

Personificación es la figura retórica mediante la cual un ser inanimado (idea, animal u objeto) adquiere, en la ficción, el estatuto de un personaje. Quintiliano la trata por extenso en su sección de “Las figuras de sentido”, tras las figuras del “fingimiento” (*simulatio*) y la “exclamación” (*exclamatio*). Si ambas son adecuadas para acrecentar los sentimientos del

²¹ Véase la obra de Marta Aguilar.

²² Véase la obra de François Maréchal.

²³ Véanse las obras de Marta Sanz y Silvana Blasbalg.

²⁴ Véase la obra de Rufino de Mingo.

²⁵ Véanse, respectivamente, las obras de Mariano Maestro, José Manuel Guillén Ramón, Vivian Asapche y Gudrun Ewert. Púnica es la lengua hablada, tras la decadencia de Tiro, capital fenicia, en la zona de influencia de Cartago, donde se adoraba a la diosa Tanit (la fenicia Astarté), consorte de Baal.

²⁶ Véanse las obras de Emilio Morales, Eva Hiernaux y Paloma Peláez.

lector o del auditor, afirma el de Calahorra, “aún de más audacia y [...] de más pulmones son las ficciones de personas, que se denominan prosopopeyas; porque no solo dan admirable variedad al discurso, sino también incitante viveza”²⁷. Cuando, en la tragedia *Phèdre* de Racine, Hippolyte exclama a Aricie: “Argos nos tiende los brazos y Esparta nos llama”²⁸, el héroe se refiere, por sinécdoque, a los hombres de Argos y Esparta, ciudades que de este modo son personificadas y, en efecto, parecen mostrarse dispuestas a venir en ayuda de los dos amantes.

Como afirma Quintiliano, “aún está permitido en este género de expresión hacer salir a los dioses del cielo y a los del averno”²⁹. Si esta personificación se aplica a un mito, estamos ante un “mitologismo”³⁰. Tal es el caso de la “*Profecía del Tajo*” de Fray Luis de León, donde el río, ante el estupro de Rodrigo con la Cava, exclama: “Y ya siento el bramido / de Marte, de furor y ardor ceñido” (oda XI): el Tajo anuncia, por metáfora de la guerra con el dios latino, la invasión musulmana de la Península. Tal es también el caso de la fábula “*La vieille et les deux servantes*”, de La Fontaine, donde leemos: “Apenas Tetis alcanzaba a Febo el de cabello dorado...”³¹, donde el mar y el sol adquieren vida bajo sus respectivas denominaciones mitológicas, como confirma este verso posterior: “Apenas la Aurora, como digo, ascendía en su carro...”³². Este empleo de la “expresión ficticia, tomada de la Mitología, para suplantar la expresión sencilla y común, en palabras de Fontanier³³, viene permitido por la analogía, culturalmente admitida, entre el mar y la titánida Tetis (*Tηθύς*), por un lado, y el astro y Febo —forma latina del griego *Φοῖβος*, “brillante”, epíteto de Apolo, aquí asimilado a otra divinidad solar, Helios—, por otro: cada mañana, conduciendo el carro de la Aurora, Helios surge por el país de los Indios y recorre una ruta estrecha a través del cielo, hasta llegar al Océano, donde se bañan sus caballos cansados³⁴. En ambos casos, Fray Luis y La Fontaine recurren a una especie de banco de datos para designar una idea (la guerra) o un objeto (el mar, el sol) que sus lectores reconocen con facilidad.

El término “mitologismo”, hoy obsoleto, no indica exactamente el concepto que aquí estudiamos y que se ha convertido, junto a la trascendencia, la cosmogonía y la escatología, en punta de lanza de la Mitocrítica Cultural: el personaje mítico propiamente dicho, es decir, el actor o destinatario de aventuras míticas extraordinarias con dimensión trascendente que remiten a una cosmogonía o escatología, el personaje mítico enfrentado con la trascendencia, cuyas aplicaciones culturales posteriores (antropológicas, económicas, sociales, políticas, etc.) son importantes pero dependientes, en buena medida, de la ideología del receptor. Es preciso utilizar un término que designe, incluso en su misma composición, este personaje que nace ya mito *in nuce*, en la mente del escritor o del artista en general, diferente del personaje

²⁷ “*Illa adhuc audaciora et maiorum [...] laterum, fictions personarum, quae προσωποποιῶναι dicuntur: mire namque cum variant orationem tum excitant*”, Quintiliano, IX, II, 29, ed. Ortega Carmona, t. III, p. 309.

²⁸ “*Argos nous tend les bras, et Sparte nous appelle*”, v, 1, v. 1366; ed. Collinet, t. II, p. 331.

²⁹ “*...quin deducere deos in hoc genere dicendi et inferos excitare concessum est*”, IX, II, 31; *op. cit.*, p. 309.

³⁰ Fontanier, 1977, p. 120.

³¹ “*Dès que Téthys chassait Phébus aux crins dorés...*”, v. 6, ed. Darmon & Gruffat, 2002, p. 166.

³² “*Dès que l'Aurore, dis-je, en son char remontait...*”, v. 10, *ibid.*

³³ “*expression fictive, empruntée de la Mythologie pour tenir lieu de l'expression simple et commune*”, *op. cit.*, p. 120.

³⁴ Cf. Grimal, “Hélios”, 1951, p. 183-184.

histórico mitificado por el artista o por la sociedad, y diferente también de su propio relato mitológico. Aquí utilizaré el neologismo “prosopomito” (προσωπο-μῦθος).

Diferente de los personajes históricos mitificados: en efecto, el mito aparece desde el primer momento como lo que es, un individuo ficticio con “rostro”, “faz” o “figura” (πρόσωπον), es decir, un personaje (no una persona). Los personajes o individuos ficticios con dimensión mítica son “prosopomitos”. El proceso es sumamente sencillo: surgen en la mente del escritor o del artista como mitos; de su concepción a su expresión solo hay un paso. El proceso de los personajes históricos mitificados es, en cambio, más complejo: una persona, un animal o un objeto reales deben convertirse primeramente en personajes o individuos ficticios antes de adquirir dimensión mítica; veremos, además, que las condiciones y las consecuencias de esta mitificación son distintas de las que afectan a los prosopomitos.

Es obvio, por otra parte, que mito, relato mítico y prosopomito son diferentes: el mito de Antígona (cuya estructura depende de unos mitemas determinados) difiere de tal o cual relato de Antígona (Sófocles, Cocteau, Anouilh...) y del personaje de Antígona (en tal o cual relato).

Por definición, los prosopomitos tienen apariencia de personaje. No obstante, comprenden también un grupo de mitos con apariencia de cosas o de monstruos. A estos últimos, particularmente importantes para nuestro análisis, los denominaré “teratomitos”.

Formo este neologismo a partir de la teratología (τέρατο-λογία), ciencia de las anomalías en la organización anatómica de los seres vivos, tradicionalmente asimilada al estudio de los monstruos; τέρας designa un signo, particularmente espantoso, enviado por los dioses, y, por extensión, una cosa monstruosa y, particularmente, un monstruo: de ahí el “teratomito” o monstruo mítico (τέρατο-μῦθος).

No estoy pensando en animales que dialogan con los dioses, cual es el caso de las abejas en la célebre fábula de Esopo. Recuérdese: irritadas contra los hombres que les arrebatan la miel, piden a Zeus fuerza para atacar a los ladrones con el aguijón; el olímpico, enfadado por su perversidad, resuelve que sus picaduras les acarreen la muerte³⁵. La anécdota es ingeniosa, pero las abejas aquí no son personajes míticos, sino animales dotados, por modo de ficción, de voz humana, esto es, personificados. El único prosopomito de la fábula esópica es Zeus. La facultad de la palabra, aun en la ficción, no otorga el estatuto mítico a un animal.

Los teratomitos son monstruos, es decir, animales de ficción con apariencia parcialmente humana: los Centauros, Cerbero, Medusa, Esfinge, las Sirenas, los Sátiros... Los de origen grecorromano proceden de la relación sexual de un mortal con un objeto (los centauros nacieron de la unión entre Ixión y una nube en forma de la diosa Hera), de dos monstruos (Quimera, Cerbero, Ortos, Esfinge y la Hidra de Lerna nacieron de la unión de Tifón y Equidna) o del castigo de una divinidad (la joven y pretenciosa Medusa ante Atenea). Observemos que, debido a su teratogénesis, todos son engendros con características propias de animales (a los que se aplica generalmente la fuerza, la velocidad, la crueldad...) y de humanos (a los que se aplica generalmente un aspecto inteligente, moral, emocional o

³⁵ “Las abejas y Zeus”, ed. Bádenas de la Peña y López Facal, n° 163, p. 113-114.

morfológico: la astucia, la bondad, la compasión, la forma...). De aquí se desgajan un punto muy importante para nuestro estudio: la facultad o apariencia humana de los teratomitos según los casos (su inteligencia, su moral, su emoción, su morfología) permite que, en ocasiones, los teratomitos adquieran estatuto de prosopomitos, por ejemplo, la Esfinge ante Edipo.

Animal mítico, el monstruo posee una simbología que la terminología durandiana calificaría de “diarética”, esto es, susceptible de división, de separación y, por esto mismo, inclinada a la oposición, a la lucha continua contra el hombre³⁶. Mitad hombre y mitad animal, mitad luz y mitad tinieblas, el Minotauro que abate Teseo con un hacha doble (*labrys*) es indisociable del laberinto: un hombre con cabeza de toro es tan monstruoso como es extraña una construcción elevada para la perdición de quienes en ella penetran; monstruo y edificación están estrechamente emparentados. No faltan excepciones a esta regla: el centauro Quirón, sabio, benefactor y tutor de numerosos héroes (Peleo, Aquiles, Jasón, Asclepio...).

Representación analógica, el monstruo es susceptible de aplicación retórica: la Hidra de Lerna cuyas cabezas brotan de nuevo sin cesar puede evocar, por metáfora, la fatalidad, la incapacidad humana de afrontar con esperanza una lucha contra las fuerzas de la sociedad o de la naturaleza. Esto se aplica también a los monstruos medievales, modernos y contemporáneos. En la línea de King Kong (gorila gigante epónimo de la película de Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933) y del Rhedosaurus que se introduce por las calles de Nueva York (*The Beast from 20 000 Fathoms*, Eugène Lourié, 1953), Ishirō Honda crea Godzilla para su film homónimo (1954). Despertado por ensayos nucleares, el monstruo destruye Tokio y retorna al mar. Otras veinte películas recrean las vicisitudes de este monstruo. Imposible no ver en la saga el ansia ecológica y el miedo de Japón traumatizado por la psicosis nuclear. Preguntado por la primera producción sesenta años antes, Gareth Edwards, director del último *remake* (*Godzilla*, 2014), contesta:

Al principio, era una metáfora obvia de Hiroshima y Nagasaki. Para mí, es el punto principal de la ciencia ficción y la fantasía. Aparentemente solo se trata de un monstruo gigante, pero debajo hay o puede haber algo más —una capa inferior con un sentido metafórico que puedes adoptar o desechar.

*Originally, it was a blatant metaphor for Hiroshima and Nagasaki. For me, it's the whole point of science fiction and fantasy. On the surface level they're about something very literal like a giant monster, but there's always something, or can be something — a layer underneath that has a metaphorical meaning that you can choose to leave or take*³⁷.

Este monstruo, que combina la morfología de criaturas reales pero antediluvianas (un Tyrannosaurus, un Iguanodon y un Stegosaurus), tiene un torso humano: ¿estamos ante un prosopomito?

En honor a la verdad, el carácter mítico de esta criatura no está exento de discusión. Como argumentos a favor observamos que remite a una cosmogonía y a una escatología: por un lado, la presencia de este monstruo ancestral retrotrae la humanidad a un tiempo previo

³⁶ *Vid.* Durand, 1960 & 1992, p. 178.

³⁷ <http://www.nerdist.com> (12/03/14).

a su existencia; por otro, su aparición socaba los pilares de la sociedad posindustrial, confrontando al hombre con los peligros de la autodestrucción última. Como argumentos en contra observamos su homogeneidad biofísica: más allá de consideraciones metafóricas de orden moral (algunos lo consideran como encarnación del mal), su origen, presencia y final son reducibles a los mismos de las mujeres y los hombres con los que se enfrenta. Godzilla es una especie de anfibio entre dos tiempos y dos espacios, pero, a diferencia de los teratomitos arriba mencionados (Esfinge, Ortos, Cerbero...), no remite a ninguna trascendencia. No se debe, por lo tanto, excluir su pertenencia al mundo de la fantasía y, más concretamente, como afirma Gareth Edwards, de la ciencia ficción.

3. La dimensión trascendente del personaje mítico

Además de ser actor o destinatario de aventuras y de carecer de historia real, el prosopomito debe presentar una dimensión trascendente y remitir a una cosmogonía o a una escatología. El personaje mítico de ficción —que carece de referente real— vive en dos mundos reales —“reales” en el universo de la ficción—, hasta entonces separados y absolutamente diferentes, lo que denomino la heterogeneidad biofísica del mito. No se trata, por lo tanto, de trascendencia subjetiva existencial, objetiva intelectual u ontológica real, sino de trascendencia en cualquiera de las acepciones propugnadas por la Mitocrítica Cultural: mítica, cósmica o fantástica.

Dado que dedico un capítulo completo a la trascendencia mítica, aquí me centraré en el prosopomito como personaje que vive “realmente” (siempre dentro del universo de la ficción) una historia donde entran en contacto dos mundos ontológicamente tan diferentes como reales; dicho de otro modo: abordaré la dimensión trascendente del personaje mítico, frontalmente diversa de la dimensión inmanente del personaje histórico mitificado. Lo haré a partir de tres textos sobre el mito de Antígona.

3.1. *Ἀντιγόνη* (*Antígona*, Sófocles)

Los Siete contra Tebas (467 a.C.), tercera tragedia de Esquilo en su trilogía sobre la materia tebana (la transgresión de Layo y la historia de Edipo), se centra en la discusión entre los habitantes de la ciudad sobre la amenaza del ejército enemigo y se resuelve en la muerte recíproca de los príncipes hermanos Eteocles y Polinices. En la versión de que hoy disponemos, un heraldo anuncia que el cuerpo de Eteocles tiene derecho a los funerales negados al de Polinices, destinado a quedar insepulto. Antígona, la hermana de ambos, manifiesta, sin embargo, su intención de desafiar el edicto. En la *Antígona* de Sófocles (c. 442 a.C.), el decreto de Creonte, que prohíbe los honores fúnebres a Polinices y abandona su cuerpo a las alimañas, provoca, en dos ocasiones, la desobediencia de Antígona. El rey, temeroso de que este gesto desate la anarquía, la condena a morir sepultada en una caverna; cuando se arrepiente de sus órdenes, es tarde: Antígona ya se ha ahorcado. En *Las Fenicias*

de Eurípides (c. 410 a.C.), a pesar de la prohibición de Creonte, Antígona honra el cuerpo de Polinices y acompaña en su exilio a su padre Edipo.

El texto base de nuestro estudio es la tragedia de Sófocles, que se ha impuesto —en lo que a Antígona se refiere— como paradigma de este personaje mítico, desde la representación de la tragedia hasta nuestros días. No en vano es comúnmente admitido que la conclusión de *Los Siete contra Tebas* no figuraba en el original y fue añadida tras una representación de la pieza de Sófocles. En cuanto a *Las Fenicias*, aunque fiel a la tradición que ya se había configurado, el papel de Antígona es considerablemente menor.

¿Cómo interpretar el relato mítico de Antígona?

En primer lugar, el texto sugiere una interpretación textual segura: el relato realza el despotismo de Creonte —que niega la sepultura a los muertos y sepulta a la viva— y la piedad heroica de Antígona —que no vive sino por los muertos e ignora a los vivos—: su actitud supone una crítica acerba contra el tirano por antonomasia. Dicho de manera categórica: Creonte y Antígona ilustran el conflicto entre la razón de Estado y la conciencia individual, entre las leyes escritas y las leyes no escritas, o, hilando fino, entre una religión familiar, puramente privada, centrada sobre el hogar doméstico y el culto a los muertos, y una religión pública, donde los dioses tutelares de la ciudad tienden a confundirse con los valores supremos del Estado³⁸.

En segundo lugar, el texto apunta a un referente geográfico-histórico (la ciudad de Tebas, fundada, según Heródoto, 1 600 años antes de su tiempo, esto es, al menos 2 000 años a.C.³⁹). Queda así introducido en la “historia”, es decir, susceptible de interpretaciones históricas, tanto las relativas a su época antigua (dieciséis siglos antes de Heródoto) como al momento de su representación trágica (historiador y dramaturgo son casi coetáneos). Así, p. ej., el soberano ilustraría, frente a la ciudadana, los peligros que podría originar el absolutismo de Pericles, gobernador situado entre una generación religiosa, estricta, y otra generación, orgullosa, independiente⁴⁰.

Por lo tanto, según la crítica más difundida, un relato mítico suscita una primera interpretación textual (en este caso, antropológico-social y político-religiosa sobre las gestas de sus protagonistas) y una segunda interpretación histórica (en este caso, monitoria sobre el cruento desenlace que puede resultar de la tiranía del líder ateniense).

Pero estos acercamientos, sin duda interesantes, quedan incompletos, al menos para la Mitocrítica Cultural, según la cual el relato mítico siempre está abierto a la trascendencia. Porque la Mitocrítica Cultural es, en primer lugar, *mitocrítica*, prioriza la identificación del mito; porque es *cultural*, privilegia, en segundo lugar, la dimensión cultural del mito, tanto en su tiempo como en el nuestro. Este orden del proceso debe ser respetado. Por encima de las hermenéuticas relativas a la cultura contemporánea de la crítica (antropológicas, sociales, políticas, religiosas...) y a la historia contemporánea del texto, prevalece siempre la hermenéutica relativa a la mitología contemporánea al texto en su cultura; solo entonces (no

³⁸ *Vid.* Vernant, II, p. 1098.

³⁹ II, 145, 4, ed. Godley.

⁴⁰ *Vid.* Trousson, 1964, p. 30.

antes) es posible proceder satisfactoriamente a la hermenéutica relativa a nuestra mitología en nuestra cultura; de lo contrario, no hay mitocrítica que valga.

Al igual que todo relato mítico, el de Antígona contiene la interacción entre dioses y hombres, es decir, una serie de acontecimientos extraordinarios: 1º.- las indicaciones del oráculo de Delfos y los consejos de Atenea a Cadmo, que construye la ciudad de Tebas con ayuda de los gigantes⁴¹; 2º.- la muerte violenta de Lábdaco a manos de las bacantes por oponerse a sus rituales⁴²; 3º.- la maldición de Layo por seducir al joven Crisipo, hijo de su anfitrión Pélope, y las consiguientes revelaciones del oráculo de Delfos sobre los peligros de engendrar un hijo, vástago que, no obstante, nace de la unión de Layo con Yocasta, ora voluntaria, ora involuntaria, según las fuentes⁴³; 4º.- la admonición del oráculo de Delfos a Edipo para que no regrese a su patria (Tebas, no Corinto, como él cree), pues asesinará a su padre y se unirá a su madre⁴⁴; 5º.- el envío a Tebas de la Esfinge devoradora por Hera, la subsiguiente calamidad que asola la ciudad y su liberación por Edipo tras acertar en su respuesta al enigma⁴⁵; 6.- la condición impuesta por el oráculo de la ciudad para erradicar la peste de la ciudad (es decir, la expulsión del monarca incestuoso, o su encarcelamiento, según Eurípides), que acarrea la maldición de Edipo sobre sus dos hijos⁴⁶.

De intento he obviado los aspectos anecdóticos (la literalidad de las profecías, el combate de Edipo con su padre, el modo como queda ciego, etc.), para realzar como conviene el asunto importante: en estos seis acontecimientos extraordinarios los dioses actúan en el mundo de los humanos. Esta interacción no es, de ninguna manera, anecdótica: siempre implica tensión descomunal y siempre deja huellas indelebles. Pensemos, por ejemplo, en la maldición que Tántalo o Pélope atrajeron sobre su estirpe, el primero por divulgar entre los mortales los secretos de los dioses, distribuir entre sus amigos la ambrosía y servir en una bandeja a los Olímpicos —con objeto de poner a prueba sus poderes adivinatorios— a su propio hijo Pélope durante un festín; el segundo por negarse a pagar a Mírtilo, hijo de Hermes y cochero de Enómao, la recompensa prometida por su ayuda en la conquista de su esposa Hipodamía, y por precipitarlo al mar⁴⁷: las desgracias de los Tantálidas o Pelópidas (Atreo, Agamenón, Orestes, Ifigenia y Electra, por un lado, Tiestes y Egisto, por otro) no tienen otro origen.

Nunca se incidirá lo suficiente en la importancia de esta huella que une entre sí a los personajes de una misma estirpe. En su texto *Quelques réflexions sur les "Lettres persanes"* (1754), Montesquieu desvelaba que las cartas de su novela epistolar guardaban entre sí “una cadena secreta y, de algún modo, desconocida”⁴⁸. Con mayor razón se puede aplicar la metáfora a la

⁴¹ Vid. Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca mitológica*, libro III, 4, 1, ed. García Moreno, 1993, p. 136.

⁴² Vid. *Biblioteca mitológica*, III, 5, 5, ed. García Moreno, p. 143, n. 37.

⁴³ Vid. *Biblioteca mitológica*, III, 5, 7, ed. García Moreno, p. 145, Diodoro, *Biblioteca histórica*, IV, 64, 1, ed. 1855, t. I, p. 236 y Eurípides, *Las Fenicias*, v. 10-20, ed. Labiano, 2000, p. 99.

⁴⁴ Vid. *Biblioteca mitológica*, III, 5, 7, *Biblioteca histórica*, libro IV, 64, 2 y *Las Fenicias*, v. 32-45.

⁴⁵ Vid. *Biblioteca mitológica*, III, 5, 8, *Biblioteca histórica*, IV, 64, 3-4 y *Las Fenicias*, v. 50-55.

⁴⁶ Vid. *Biblioteca mitológica*, III, 5, 9 y *Las Fenicias*, v. 60-70.

⁴⁷ Vid. *Biblioteca mitológica*, *Epítome* II, 1 y 8 respectivamente, ed. García Moreno, p. 200.

⁴⁸ “une chaîne secrète et, en quelque façon, inconnue”, ed. Starobinski, p. 44.

ligazón entre los personajes míticos pertenecientes a un mismo linaje: cada uno de ellos es un eslabón de una cadena no hecha de hierro sino de ventura o, más habitualmente, desventura. El cumplimiento de los oráculos y las maldiciones no es, en definitiva, sino un refrendo de la íntima unión entre los eslabones de una misma genealogía.

Una comparación biológica nos servirá de imagen sobre el peso de la “genética mítica”. Un individuo puede transmitir a sus descendientes un ADN compuesto de genes dañados (habitualmente, porque han sido sometidos a procesos de mutación o de reorganización); esta degeneración se manifiesta en un defecto que empeora su calidad de vida (el fenotipo como expresión del alelo del gen deletéreo), pero puede provocar, incluso, su muerte (el fenotipo como expresión del alelo del gen letal). De igual manera, toda interacción (voluntaria o involuntaria) de un personaje con la divinidad puede implicar tanto el cambio del *modus vivendi* del personaje como su muerte. Por seguir la comparación, el cambio puede ser parcial (como el fenotipo de los genes deletéreos) o total (como el fenotipo de los genes letales). Cambio parcial o formal: Edipo ciego; cambio total o sustancial: Antígona muerta.

Retomemos el mito de Antígona, último eslabón de la stirpe tebana: en ella se concentran los genes —buenos y nocivos— de todos sus antepasados. De Ares y Cadmo hereda la fuerza de acometer acciones gigantescas, es una heroína. Aquí acaban sus ascendentes positivos: los demás son tóxicos. Los regalos que su antepasada Harmonía recibiera en la boda con Cadmo (un peplo de Atenea y un collar de Hefastos) entrañaban la maldición mortal sobre quienes los poseyeran. Ahí comenzaron los infortunios de sus descendientes. Layo y Edipo podrían argüir en su descargo el carácter involuntario de sus respectivas infracciones, esto es, su ignorancia en la desobediencia material a los oráculos: el primero había procurado evitar la descendencia no uniéndose a Yocasta —pero no pudo impedirlo debido a su estado de ebriedad—, y el segundo había procurado evitar el regreso a su patria huyendo de Corinto y tomando el camino de Tebas —pero ignoraba que esta ciudad era, precisamente, su patria⁴⁹. Pero, al igual que los jueces humanos, los dioses no saben de intenciones (“*De internis non judicat prator*”), de ahí que ambos héroes contrajeran deudas de sangre, que solo se pagan con sangre y que, según el decálogo mitológico, acarrear la desventura de toda la stirpe: no es otra la razón del recíproco fratricidio entre Eteocles y Polinices; no es otra tampoco la del heroísmo suicida de Antígona.

Esta interpretación trascendente no rechaza en absoluto la textual, sino que la resitúa en el horizonte, más completo, de las relaciones entre dioses y hombres (es una interpretación “teándrica”). Así, Antígona ilustra el conflicto entre la lógica del Estado, la lógica del individuo y la lógica divina, entre las leyes escritas, las leyes no escritas (o de la conciencia) y las leyes divinas. Su vida, reivindicación y muerte dramatizan la incompatibilidad nuclear entre Estado, individuo y dioses.

Tampoco esta interpretación trascendente rechaza la histórica, sino que la resitúa en la perspectiva, más englobante, de un tiempo y un lugar en parte iguales y en parte distintos

⁴⁹ Vid. *Biblioteca mitológica*, III, 5, 7-8.

de los nuestros: es una perspectiva cronotópica particular, característica del mito. Así, más allá de la interpretación histórica sobre el origen de las ciudades (2 000 a.C.) o sobre los peligros del absolutismo (s. V a.C.), el marco espacio-temporal es mítico: para los griegos en tiempos de Esquilo, Sófocles y Eurípides, los sucesos de estos personajes míticos (Cadmo, Layo, Yocasta, Edipo, Creonte, Hemón, Eteocles, Polinices, Ismene y Antígona) se desarrollan en un espacio y en un tiempo absolutamente distintos de los contemporáneos: *in illo loco* e *in illo tempore*; en un espacio y un tiempo míticos, esto es: absolutos y sagrados.

De todo esto resulta el orden de interpretaciones requeridas por la Mitocrítica Cultural sobre cualquier texto centrado en un personaje mítico:

1º Análisis conducente a una interpretación textual (filológica, lingüística, retórica...).

2º Análisis conducente a una interpretación geográfico-histórica.

3º Análisis conducente a una interpretación mitológica. Esta última, a su vez, arroja nueva luz sobre los análisis previos y con frecuencia exige un reajuste de las interpretaciones textual y geográfico-histórica.

4º Análisis conducente a una interpretación cultural, dividido en dos fases:

a) El relativo al momento que vio nacer el mito.

b) El relativo a nuestro propio tiempo.

5º Refrendo de estos análisis por otros textos relativos al mito en semejantes y diversas literaturas y artes a lo largo del tiempo y el espacio.

De modo que la interpretación trascendental añade un 3º paso a la tradicional interpretación literaria y artística de los textos. Esta interpretación propiamente mitológica no anula ni la 1ª (textual) ni la 2ª (geográfico-histórica), tampoco se solapa a ellas, sino que las complementa, las enriquece, las perfecciona. Solo después de estos tres pasos el mitocrítico puede proceder al 4º paso de su análisis (la interpretación cultural, en sus dos fases), que deberá ser sancionado por otros textos míticos en una auténtica literatura general y comparada (5º paso).

En el caso que ahora nos atañe, esta hermenéutica debe refrendarla o recusarla la serie *ad infinitum* de relatos sobre el mito de Antígona. Traeré aquí dos casos paradigmáticos de nuestra cultura contemporánea.

3.2. *Antigone* (Cocteau)

Estrenada el 20 de diciembre de 1922, la pieza *Antigone* de Cocteau propone una representación “a vista de pájaro”⁵⁰, es decir, desprovista de los hermosos detalles de la tragedia griega, pero surtida de otros rasgos no menos atractivos. La “contracción” del modelo sofócleo (p. 11) realza de modo esquemático, y, por tanto, menos sutil, un carácter de la protagonista más pronunciado en su palabra y resuelto en su acción⁵¹.

⁵⁰ “*à vol d’oiseau*”, Prefacio, 1948, p. 9.

⁵¹ *Vid.* Poignault, 2002, p. 137 y Bañuls & Crespo, 2008, p. 286.

El texto nos remite a una lectura antropológica y social evidente: frente a un gobernador garante de las leyes de la patria y el orden, la protagonista opone las de la sangre (p. 35); pero, lo hace desde una óptica particular. En efecto, la consanguinidad de segundo grado presenta aquí idénticos contornos a los del precedente griego, donde la fraternidad — la sororidad, más precisamente— adquiere preeminencia respecto a la filiación y la maternidad. En la pieza de Sófocles leemos:

...porque nunca jamás, ni por mis hijos, si hubiera llegado a ser madre; ni por mi marido, su cadáver se hubiese estado pudriendo, habría emprendido tal trabajo en contra de las leyes de la ciudad. ¿Y por qué razón digo esto? Marido, en verdad, si el mío moría, otro podría tener, y también hijos de otro varón, si me privaba del que tuviera. Pero encerrados ya en el infierno mi madre y mi padre, no es posible que pueda nacerme un hermano⁵².

οὐ γάρ ποτ' οὐτ' ἄν, εἰ τέκνων μήτηρ ἔφυν,
οὐτ' εἰ πόσις μοι κατθανὼν ἔτήκετο,
βίᾳ πολιτῶν τόνδ' ἄν ἤρ' ὀμην πόνον.
τίνας νόμου δὴ ταῦτα πρὸς χάριν λέγω;
πόσις μὲν ἄν μοι κατθανόντος ἄλλος ἦν,
καὶ παῖς ἄπ' ἄλλου φωτός, εἰ τοῦ δ' ἦ μπλακον,
μήτηρ δ' ὅς δ' ἔν' Ἄιδου καὶ πατὴρ δ' ἐκευθότοι
οὐκ ἔστιν ἄδελφός δ' ὅστις ἄν βλάστοι ποτέ.
τοὐτ' ὅδε μέντοι σ' ἐκπροτιμήσας, ἔγωγε
νόμῳ Κρέοντι ταῦτα ἔδοξ' ἀμαρτάνειν
καὶ δεινὰ τολμᾶν, ὧς κασίγνητον ἀρά⁵³.

Y en la pieza francesa:

Porque yo nunca habría hecho tal esfuerzo por unos hijos o un marido. Cualquiera puede sustituir a un marido. Se puede concebir otro hijo. Pero, si nuestros padres han muerto, ya no puedo esperar nuevos hermanos.

*Car jamais je n'aurais fait cet effort mortel pour des enfants ou un époux. Un époux, un autre peut le remplacer. Un fils, on peut en concevoir un autre. Mais comme nos parents sont morts, je ne pouvais espérer des frères nouveaux*⁵⁴.

La conducta de esta heroína tiende al extremismo y, por ende, a la anarquía. Como ocurría en la obra de Sófocles, donde la preferencia del amor fraterno sobre las leyes de la patria era considerada por Creonte como desorden e impiedad (también para el Sócrates del *Critón*, 51a-c), las leyes que esta mujer se atreve a invocar (las “leyes de Júpiter”, las “leyes de la sangre”⁵⁵) son, para el monarca, encarnación del desorden; Antígona es una “anarquista”⁵⁶. Hasta aquí, de modo resumido, la interpretación textual (1^{er} paso de la Mitocrítica Cultural).

La pieza es susceptible de una interpretación histórica relativa al momento de su representación, sin duda: Francia acaba de salir de la *Grande Guerre* y se impone un control férreo de todas las instituciones para la reconstrucción de los desgarros militares. Sin embargo, las implicaciones histórico-políticas de la reciente contienda no parecen pesar sobremanera sobre una obra cuyo significado es, eminentemente, literario: la intención de

⁵² V. 900 *sq.*, ed. Alemany, p. 653.

⁵³ Ed. Storr, v. 905-915.

⁵⁴ 1948, p. 45.

⁵⁵ “*Elle parle de lois de Jupiter, de lois du sang*”, 1948, p. 29 y 35.

⁵⁶ “*Et si l'anarchiste est une femme, c'est le comble*”, p. 35.

Cocteau parece inscribirse en la estela de los textos eminentemente poéticos sobre Antígona. La dedicatoria a M^{lle} Génica Atanasiou, toma, no sin ironía, el contrapié de las palabras de Barrès:

Lloro a Antígona y dejo que se muera.
Es que no soy un poeta. Que los poetas se ocupen de Antígona. Tal es el papel benéfico de esos amantes.

*Je pleure Antigone et la laisse périr.
C'est que je ne suis pas un poète. Que les poètes recueillent Antigone. Voilà le rôle bienfaisant de ces êtres amoureux*⁵⁷.

Este texto, elocuentemente extraído de *Le Voyage de Sparte*⁵⁸, no esconde la simpatía y el disgusto que el Presidente de la Ligue des Patriotes experimenta de modo simultáneo por Antígona. Frente a la “autoridad legítima” de Créon, la joven “representa la virtud y el heroísmo”; sin embargo, concluye Barrès,

las circunstancias en las que el héroe es útil al Estado son raras. Habitualmente, este género de personaje es un peligro público.

*[...] j'ai appris combien étaient rares les circonstances où le héros est utile à l'État. Pour l'ordinaire, ce genre de personnage est un péril public*⁵⁹.

Frente a esta interpretación histórico-política del escritor republicano y tradicionalista, Cocteau exalta los extremos heroicos a los que conduce la vocación del poeta; su película *Le Sang d'un Poète* (1932) es un ejemplo evocador.

Hasta aquí, también de modo resumido, la interpretación geográfico-histórica, en este caso cargada de política (2º paso de la Mitocrítica Cultural).

Pero, como va dicho, la Mitocrítica Cultural exige también una lectura abierta a la trascendencia (aun cuando sea para negarla): el mito propiamente dicho permite que el relato transite entre el mundo natural y el mundo sobrenatural; los personajes míticos, que frecuentan ambos, son los anfibios del universo.

Esta navegación mítica es posible gracias a los invariantes míticos o, como los denominó Lévi-Strauss, las “grandes unidades constitutivas”⁶⁰. A la teoría del antropólogo la Mitocrítica Cultural añade aquí dos apuntes sobre los mitemas:

1ª— El número de mitemas en un relato mítico ha de ser múltiple: no existe ningún relato de este tipo provisto de un solo mitema. Así como, en fonología, al menos un rasgo distintivo es necesario para diferenciar unos fonemas de otros, en mitocrítica, entre todos los mitemas presentes en un relato, al menos uno de ellos confiere al mito en cuestión la carga pertinente que lo determina y distingue de otros mitos. Entre todos los mitemas de un relato, uno es el que lo informa con su pertinencia.

2ª— La función de los mitemas consiste en dotar de forma mítica al relato, es decir, cubrirlo de trascendencia. Sin esta trascendencia, el relato no pasa de ser un relato,

⁵⁷ P. 8.

⁵⁸ 1906, p. 110-111.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 111.

⁶⁰ “grosses unités constitutives”, 1958, p. 241.

ciertamente susceptible de clasificación dentro de un género literario, pero nunca dentro de una categoría que, en su caso, establece conexiones entre el mundo natural y el mundo sobrenatural⁶¹.

Ahora estamos en condiciones de proceder al 3^{er} paso de la lectura mitocrítica.

Decía arriba que una Mitocrítica Cultural exige desentrañar, más allá de las hermenéuticas culturales e históricas, la dimensión trascendente tejida por los hilos de los acontecimientos extraordinarios (interacciones teándricas) que tensan las fibras más íntimas de los héroes y las estigmatizan con señales indelebles. Por demás, cuando estos acontecimientos son cruentos, los miembros involucrados quedan irremisiblemente ligados entre sí mediante una cadena invisible que solo se rompe con la muerte: ellos son los eslabones.

Retornando al texto de Cocteau, Antígona se reconoce, desde su primera frase, marcada por el destino al igual que sus antepasados: acarrea la “plaga de la herencia de Edipo”⁶². El Coro se encarga, más adelante, de recordarlo al monarca: “La fatalidad se ha cebado con esta familia. En la casa de los Labdácidas veo desventuras nuevas que se suman a las antiguas”⁶³. Y, cerca del final, un mensajero rememora el origen del pueblo tebano: “conciudadanos de Cadmo...”⁶⁴. Así, la dimensión trascendente del mito entronca con la maldición de la estirpe labdácida (aquellos presentes de boda que recibiera Harmonía), y cristaliza en la voluntad inmarcesible de posibilitar, incluso a costa de la vida, el tránsito de un espíritu (Polinices) al otro mundo: esos son, y no otros, respectivamente, los mitemas general y particular del mito de Antígona.

Importa retomar nuestro método: la interpretación trascendente debe coadyuvar a la crítica textual. En efecto, último eslabón de la cadena maldita, la protagonista se yergue con su gesto como heroína afirmativa. En los relatos míticos, la actualización de los mitemas coloca a los personajes en condiciones tan arduas que acaba decantando, entre ellos, al héroe: en la concepción trágica del mito, la maldición solo se cierne sobre quien es capaz de contradecirla para, seguidamente, sucumbir, dejando así un ejemplo de coraje y valentía. Para el advenimiento del héroe, no basta con la contrariedad: también se precisa su temple, del que Antígona —descendiente del olímpico Ares y el edificador Cadmo— constituye un paradigma universal. Entre las seis categorías de héroe establecidas por Carlyle (dios, profeta, poeta, sacerdote, escritor y rey), la infanta Antígona, hija de reyes, solo halla acomodo en la sexta, “resumen de todas las formas de heroísmo”, por su fortaleza y dignidad⁶⁵. No es heroína por someterse pasivamente a la maldición heredada, sino por enfrentarse a ella aun a sabiendas del desenlace letal: “he actuado en virtud de este principio”⁶⁶. Ahí se cifra la paradójica libertad del héroe trágico.

⁶¹ Para la teoría sobre los mitemas desde la Mitocrítica Cultural, véase más abajo “Mito y mitemas”.

⁶² “*Jléau de l’héritage d’Œdipe*”, p. 13 y 43.

⁶³ *La fatalité s’est mise sur cette famille. Dans la maison des Labdacides je vois des malheurs neufs qui s’entassent sur les vieux*, p. 34.

⁶⁴ “*concitoyens de Cadmus...*”, p. 51.

⁶⁵ Ed. Cardona, p. 275.

⁶⁶ “*c’est en vertu de ce principe que j’ai agi*”, p. 45.

Antígona es libre porque se opone al poderoso por antonomasia (Créon), sacando fuerzas de flaqueza para defender al débil por antonomasia (Polinices muerto), en nombre del fuerte por antonomasia (Júpiter). Su gesto es, como en Sófocles, inequívoco, pero sus palabras también. Aquí reside una de las diferencias textuales entre las piezas helena y francesa: en la fuerza, producto de su esquematismo verbal adoptado por Cocteau, con la que expone sus razones. “A vista de pájaro” (así dice el dramaturgo que sobrevuela, en avión, los textos de Grecia⁶⁷), el espectador se torna miope e hipermétrope a un tiempo: pierde en los detalles lo que gana en amplitud. Frente a la decidida ambigüedad de la pieza sofoclea, donde ambos protagonistas juegan con la terminología —sobre todo la de la ley, “*νομός*”⁶⁸— e incluso confunden al espectador sobre la contrariedad que afronta Antígona⁶⁹, la concentración de Cocteau —manifiesta no solo en la menor extensión del texto, sino también en las numerosas réplicas— deja al desnudo el pensamiento de la heroína, como en este diálogo malhumorado:

CREONTE

¿Conocías mi prohibición?

ANTÍGONA

Sí. Era pública.

CREONTE

Y te has atrevido a transgredirla.

ANTÍGONA

Júpiter no había promulgado esa prohibición. Tampoco la justicia impone leyes de ese tipo; y nunca pensé que tu decreto pudiera privilegiar el capricio de un hombre sobre la regla de los inmortales, sobre las leyes que no están escritas y que nada borra. No existen ni desde hoy ni desde ayer. Son de siempre. Nadie sabe de cuándo son. ¿Iba yo a desobedecer a mis dioses, por miedo a los pensamientos de un hombre? Sabía que la muerte me esperaba al final. Moriré joven; mejor. Hubiera sido una desgracia dejar a mi hermano sin sepultura. Lo demás me da igual.

CRÉON

Tu connaissais ma défense ?

ANTIGONE

Oui. Elle était publique.

CRÉON

Et tu as eu l'audace de passer outre.

ANTIGONE

⁶⁷ “*C’est tentant de photographier la Grèce en aéroplane. [...] À vol d’oiseau de grandes beautés disparaissent, d’autres surgissent*”, Prefacio, p. 9.

⁶⁸ *Vid.* Vernant, II, p. 1098.

⁶⁹ Ed. Storr, v. 450-460 y ed. Alemany, p. 636-637.

*Jupiter n'avait pas promulgué cette défense. La justice non plus n'impose pas des lois de ce genre ; et je ne croyais pas que ton décret pût faire prévaloir le caprice d'un homme sur la règle des immortels, sur ces lois qui ne sont pas écrites, et que rien n'efface. Elles n'existent ni d'aujourd'hui, ni d'hier. Elles sont de toujours. Personne ne sait d'où elles datent. Devais-je donc, par crainte de la pensée d'un homme, désobéir à mes dieux ? Je savais la mort au bout de mon acte. Je mourrai jeune ; tant mieux. Le malheur était de laisser mon frère sans tombe. Le reste m'est égal*⁷⁰.

Frente al argumento discutible del leguleyo Creonte —Polinices es un traidor porque se ha rebelado contra su pueblo—, Antígona no esgrime el derecho de su hermano a reclamar el trono de Tebas: ella se sitúa en “un absoluto moral”⁷¹. No tiene tiempo y expone sin tapujos su razón trascendente, “la regla de los inmortales” (“*la règle des immortels*”), razón dogmática que choca frontalmente con la razón relativa de su tío. Frente a las disquisiciones legales, Antígona presenta una moral punzante y abrupta, desprovista de los matices de una conversación pausada: tiene prisa por morir (“*Je mourrai jeune ; tant mieux*”).

El heroísmo de Antígona no es físico sino moral, de una moralidad rayana en el estoicismo y el espiritualismo. Su oposición al decreto del monarca tebano nace tanto de su desprecio a amoldarse a una conducta adocenada como de su aprecio a identificarse con la opción ejemplar; sus libaciones sobre el cadáver de un hombre reputado por “maldito” la distancian de su pueblo, como heroína, al tiempo que la acercan al destino de su estirpe maldita, como personaje mítico.

3.3. *Antigone* (Anouilh)

Esta pieza propone una Antígona caprichosa, una Ismene contemporizadora, un Hemón enamorado y un Creonte lábil. Su carácter provocador debe mucho a la volubilidad del rey, consciente de su mediocridad y dispuesto a cualquier injusticia (desde la prevaricación a la crueldad) para mantener el orden en la ciudad y, consiguientemente, sus privilegios y su autoridad.

La interpretación del texto se presenta rica y variada. Frente a los razonamientos de Ismene (“¿Intenta comprender, al menos?”⁷²) y Creonte (“¿Lo comprendes?”⁷³), Antígona rehúsa toda comprensión y componenda (“No quiero tener razón”, “No quiero comprender”⁷⁴). Aparentemente privada de la facultad singular de los humanos (está “loca”⁷⁵), Antígona pierde el prestigio del que gozaba ante los demás. Pero la coherencia real de su discurso, unida al coraje y la tenacidad de su temple, cambian las tornas: convertida en el centro de la historia, los demás giran a su alrededor como satélites atraídos por su acción y su palabra. Todos, y los espectadores con ellos, asisten al remolino vertiginoso de preparativos que Antígona dispone para el momento de su muerte: chantajea afectivamente a su hermana Ismene para que se retire a dormir, a la Nodriza para que cuide de la perra en

⁷⁰ P. 25-26.

⁷¹ “*un absolu moral*”, Poignault, 2002, p. 130.

⁷² “*Essaie de comprendre, au moins ?*”, 2008, p. 25.

⁷³ “*Est-ce que tu le comprends, cela ?*”, p. 82.

⁷⁴ “*Je ne veux pas avoir raison*”, p. 25; “*Je ne veux pas comprendre*”, p. 82.

⁷⁵ “*folle*”, p. 23 y 36.

su ausencia y a Hemón para que enmudezca cuando le desvele su propósito, acorrala dialécticamente a su tío hasta obligarle a admitir su cobardía y deja en evidencia al pueblo representado en el Guardia Real. Antígona se yergue así como personaje de progreso frente al conservadurismo político, representado aquí por las argucias de Creonte, reo de su cargo, y, feliz innovación de Anouilh, las inocentes confesiones del Guardia, personificación del “funcionario” (p. 110), únicamente interesado en su placer, sus derechos sindicales, su salario, su enriquecimiento —aun a costa de corruptelas: el anillo de Antígona a cambio de la misiva para Hemón (p. 113)—, su vil seguridad, en fin.

A esta interpretación de la pieza puede sumarse una histórica del momento de su representación. Puesta en escena en el París de la Ocupación nazi (febrero de 1944), la obra presenta una ambigüedad incuestionable. De un lado, la pieza justificaría la voluntad del monarca por mantener el orden establecido: Lacan la llamó “pequeña Antígona fascista”⁷⁶; ¿connivencia con el nazismo? De otro lado, la pieza realzaría el gesto de la joven por preservar su propia identidad: una parte del público vio en la joven viril un símbolo del “espíritu de resistencia”⁷⁷; ¿apología de la Resistencia? De otro lado, incluso, la pieza resaltaría la situación del hombre abocado a un mundo absurdo: frente a las revelaciones de Creonte (ambos hermanos eran unos crápulas), Antígona se queda sin razones para actuar: “Creonte tenía razón, es terrible, ahora, al lado de este hombre [el Guardia], ya no sé por qué muero. Tengo miedo...”⁷⁸; ¿adhesión implícita al existencialismo naciente? De otro lado, en fin, la pieza apoyaría una tesis de autoafirmación abstracta: cuando su tío le pregunta por los motivos de su desobediencia, la joven responde: “Por nadie. Por mí”⁷⁹; ¿indiferentismo egoísta? Como de costumbre, toda interpretación es rehén de las ideologías; seamos prudentes, más si observamos, cual es el caso, que estas interpretaciones “culturales” han quemado las etapas preliminares; sobre todo, han ignorado la dimensión mítica del texto.

La Mitocrítica Cultural, que debe considerar estas y otras interpretaciones, no puede clausurarse en ellas. Tras las dimensiones textual, histórica e ideológica (antropológica, social, política...), debe descubrir la sobrenatural que todo relato mítico esconde: ahí se encuentra el nexo con la trascendencia mítica, cósmica o fantástica, la cosmogonía o la escatología absolutas, ora particulares, ora universales, relativas al elemento fundamental y fundante del texto: el personaje mítico. Aquí lo abordaré a partir de un interesante artículo firmado por Andrew Hunwick⁸⁰.

El crítico ha recurrido a una documentación impresionante sobre la recepción de la obra por el público y la crítica, tanto de la época de su representación como con posterioridad. Esta información le conduce a dos discusiones fundamentales sobre la pieza.

⁷⁶ “*petite Antigone fasciste*”, Lacan, 1986, p. 293.

⁷⁷ “*esprit de résistance*”, Bañuls & Crespo, 2008, p. 304.

⁷⁸ “*Et Créon avait raison, c’est terrible, maintenant, à côté de cet homme, je ne sais plus pourquoi je meurs. J’ai peur...*”, p. 115.

⁷⁹ “*Pour personne. Pour moi*”, p. 73.

⁸⁰ “*Tragédie et dramaturgie: les ambiguïtés dans l’Antigone d’Anouilh*”, 1996.

1ª discusión: ¿Es *Antigone* una tragedia, y su heroína, un personaje trágico? Por un lado se encuentran los argumentos a favor del estatuto trágico de la pieza y la protagonista —en consonancia con afirmaciones de Anouilh (p. 294) y con criterios del canon trágico (p. 295)—, por otro, los argumentos en contra de dicho estatuto —presencia de elementos “anti-trágicos” (las reflexiones del Coro “sobre la naturaleza de la tragedia y la ilusión del espectáculo”, p. 292) y persistencia de la heroína en su “rebelión absurda y vana” (p. 296)—. Hunwick sugiere que ni la pieza ni la protagonista son trágicas..., a menos que se le apliquen los parámetros de la tragedia “moderna” —sustitución del fatalismo griego por “la voluntad libre del protagonista” (Brunetière), fusión de “lo imposible a lo necesario” (Vladimir Jankélévitch), “afirmación de la libertad en la muerte” (Sartre), “síntesis de la libertad y la necesidad” (Camus)—. De ser una tragedia “moderna”, su representación debería provocar una catarsis en los espectadores; sin embargo, subraya el crítico, todos los espectadores y los críticos encuestados confiesan haber experimentado una “irritación”. Ante esta contradicción, Hunwick procede al estudio del segundo debate.

2ª discusión. ¿Por qué, ante esta obra “trágica”, el espectador siente enfado en lugar de la esperada aflicción que debería seguirse de su representación? Para solventar esta incoherencia con el género de la tragedia, Hunwick recurre al concepto de ambigüedad trágica:

Parece que nuestro descontento puede deberse no tanto al desenlace desgraciado del conflicto trágico como a la ambigüedad de la puesta en escena de este mismo conflicto.

*Il semble que notre mécontentement puisse relever non pas du dénouement malheureux du conflit tragique, mais d'une autre ambiguïté, celle de la mise en œuvre du conflit même*⁸¹.

Según este crítico, la pieza está sembrada de ambigüedades voluntarias, las numerosas avanzadas por la crítica anterior —comportamiento simultáneamente adulto e infantil de Antígona, infructuosidad de los argumentos de Creonte para desprestigiar a los hermanos fallecidos, etc.— y la que él mismo propone como fundamental —p. ej., la confusión dramática suscitada en el espectador sobre la heroína (personaje) y la artista (persona real que, a juzgar por el Prólogo, sufre realmente la fatalidad)—. Este y semejantes equívocos convierten *Antigone* en una “tragedia de la ambigüedad”, desprovista de verosimilitud:

De ahí que el espectador, que ignora qué ocurre, se encuentra incómodo. Por una parte le invitan a participar en un conflicto humano; por otra, su concentración se dispersa bruscamente justo cuando le recuerdan que todo es obra de la imaginación⁸².

La teoría de Hunwick no carece de fundamento; explicaría, en parte, las irritaciones de los espectadores frente al estrepitoso fracaso de Creonte por domeñar a su sobrina, es decir, de un monarca envejecido incapaz de desarmar los argumentos de “la rebelión torpe y fútil de una adolescente cabezota” (p. 310).

⁸¹ *Ibid.*, p. 300-301.

⁸² “Il en résulte que le spectateur, ne sachant guère où en sont les choses, se trouve mal dans son assiette. Tantôt il est invité à participer à un conflit humain ; tantôt, sa concentration est brusquement rompue, alors qu’il lui est rappelé que ce qui se passe n’est, en fin de compte, qu’un ouvrage de l’imagination”, p. 310.

No hay duda de que el expediente de una tragedia ambigua tiene un peso considerable, pero no agota la cuestión: una vez más, la crítica ha olvidado que una tragedia estructurada en torno a un mito exige una mitocrítica.

¿Por qué se produce esta ambigüedad? ¿Solo porque una actriz, en lugar de actuar como personaje dentro de la ficción, en ocasiones se vea obligada a actuar como persona? ¿Solo porque el razonamiento cabal de un rey no doblega la voluntad de una joven obstinada en morir? ¿No será también porque el respeto al mito implica una actuación incoherente con los razonamientos humanos, pero coherente con los “razonamientos” divinos? ¿No será, en definitiva, porque los intentos de Creonte por romper la cadena de maldiciones se revelan impotentes ante la decisión de Antígona por afirmarse como el último eslabón de esa cadena forjada realmente de realidades malditas?

Curiosamente, Hunwick no rentabiliza los argumentos que él mismo cita a favor de la inclusión del elemento sobrenatural —la fuerza exterior al personaje trágico⁸³ y la confrontación de este personaje con los dioses⁸⁴— y, lo que es peor, no los reproduce con fidelidad —de H. Gouhier únicamente menta la relación entre tragedia y libertad (p. 297), pero omite la relación, no menos importante, entre tragedia y trascendencia⁸⁵—.

Frente a la lógica de la inmanencia, se observa una especie de alergia a llamar a las cosas por su nombre. Un pintor, un escultor, un músico pueden hablar de la eternidad, pero ningún crítico de arte o literatura se atreverá a nombrarla. En consecuencia, la interpretación de los textos se resiente. Para explicar por completo una ambigüedad antropológica y psicológica de una tragedia se recurre solo a la mecánica superficial del texto, pero se evita aludir a su mecánica medular, la que explica fehacientemente que Antígona no ceda a los requerimientos de su tío por la simple razón de que ni puede ni quiere: una fuerza trascendente a ella la impele no solo a burlarse del mundo, sino a ser coherente con su destino.

Esto lo ha visto y comprendido Anouilh. De acuerdo con la mentalidad inmanente de su época y con las circunstancias históricas de la representación, la divinidad, ausente en los argumentos de los personajes, está implícitamente presente a lo largo de toda la tragedia: mueve los hilos y explica, en última instancia, junto a otras razones alegadas, la ambigüedad de una heroína edípica⁸⁶ que opta, libremente, por correr decididamente hacia su propia aniquilación. Pero aceptar la efectividad de esta razón exigiría admitir la paradoja del misterio...

Ignoro si estas páginas han ayudado a convencer al artista, al visitante y, de modo general, al lector, a percatarse de la importancia del personaje en el mito. Al menos deseo que sirvan para discriminar, entre los relatos y las obras de arte con los que nos topamos y

⁸³ T. Malachi, p. 295.

⁸⁴ I. Omesco, p. 298.

⁸⁵ H. Gouhier, 1997, p. 33-47.

⁸⁶ “¡Edipita!” (“*Petite Œdipe* !”, p. 74), la insulta su tío.

siempre en función de criterios coherentes, contrastables y permanentes, los míticos de los que no lo son.

Madrid, 26 de mayo de 2017

4. Bibliografía

Textos

- ANOUILH, Jean, *Antigone*, La Table Ronde, “La petite vermillon”, 2008.
- BARRÈS, Maurice, *Le Voyage de Sparte*, Émile-Paul, 1906.
- CICERÓN, *De Legibus*, ed. Georges de Plinval, Les Belles Lettres, 1959.
<http://www.perseus.tufts.edu/>
- COCTEAU, Jean, *Antigone. Suivi de “Les Mariés de la Tour Eiffel”*, Gallimard, “Folio”, 1948.
- DIODORO DE SICILIA, *Bibliotheca historica quae supersunt, ex nova recensione Ludovici Dindorfii. Graece et Latine*, Ambrosio Fernin Didot, 1855, t. I.
- ESOPO, *Fábulas*, intr. Carlos García Gual, ed. P. Bádenas de la Peña y J. López Facal, Gredos, “Biblioteca Gredos”, 1982.
- EURÍPIDES, *Tragedias*, ed. Juan Antonio López Férez (t. I) y Juan Miguel Labiano (t. II-III), Cátedra, “Letras universales”, 1998-2000, 3 vols.
- LA FONTAINE, *Fables*, ed. Jean-Charles Darmon & Sabine Gruffat, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche Classique, 2002.
- MOLIÈRE, *Le Tartuffe. Dom Juan. Le Misanthrope*, ed. Georges Couton, Gallimard, “Folio”, 1973.
- MONTESQUIEU, *Lettres persanes*, ed. Jean Starobinski, Gallimard, “Folio”, 1973.
- PLATÓN, *Plato in Twelve Volumes*, intr. W.R.M. Lamb, tr. Harold North Fowler, Cambridge, MA, Harvard University Press & Londres, William Heinemann Ltd., 1966, 12 vols.
<http://www.perseus.tufts.edu/>
- PSEUDO-APOLODORO, *Biblioteca mitológica*, ed. Julia García Moreno, Alianza Editorial, “Clásicos de Grecia y Roma”, 1993.
- QUINTILIANO, *De institutione oratoria*, ed. F.-G. Pottier, Bertrand Pottier, 1812, t. 2.
- *Quintilien et Pline Le Jeune*, dir. Nisard, J.J. Dubochet, 1842.
- *Obra completa*, ed. Alfonso Ortega Carmona, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia, 1997-2001, 5 vols.
- RACINE, Jean, *Théâtre complet*, ed. Jean-Pierre Collinet, Gallimard, “Folio classique”, 1983, 2 vols.
- SÓFOCLES, *Obras completas*, tr. José Alemany Bolufer, Buenos Aires, El Ateneo, 1957.
- *Oedipus the king. Oedipus at Colonus. Antigone*, ed. & tr. F. Storr, Londres & New York, William Heinemann Ltd. & The Macmillan Company, 1913, t. I. <http://www.perseus.tufts.edu>

Crítica

- BAÑULS OLLER, José V. & Patricia CRESPO ALCALÁ, *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*, Bari, Levante Editori, 2008.
- BARTHES, Roland, *Œuvres complètes*, ed. Éric Marty, Éditions du Seuil, 2002, 5 vols.
- CARLYLE, Thomas, *Los héroes*, ed. Francisco Luis Cardona, Bruguera, 1967.
- DABEZIES, André, *Le Mythe de Faust*, Armand Colin, 1972.
- DEL PRADO, Javier, “Mitos y crisis de mitos: un problema de conceptos y de terminología”, *Myths in Crisis: The Crisis of Myth*, ed. José Manuel Losada & Antonella Lipscomb, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- DURAND, Gilbert: *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, 1960 & 1992.

- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Gallimard, “Folio / Essais”, 1963.
— *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, nueva ed., Gallimard, 1969.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Flammarion, “Champs”, 1977.
- GOUHIER, Henri, *Le Théâtre et l'existence*, Vrin, 1997.
- GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, PUF, 1951.
- HUNWICK, Andrew, “Tragédie et dramaturgie: les ambiguïtés dans l'*Antigone* d'Anouilh”, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 96 (2, 1996), p. 290-312.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire, Livre VII: L'éthique de la psychanalyse. 1959-1960*, ed. Jacques-Alain Miller, Seuil, 1986.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Mariano, “Factores determinantes en la construcción del mito del artista”, sesión de *Acis. Grupo de investigación de mitocrítica* (9 junio 2010: <https://www.ucm.es/acis>).
- POIGNAULT, Rémy, “Antigone”, *Dictionnaire des mythes féminins*, dir. Pierre Brunel, Éditions du Rocher, 2002.
- TROUSSON, Raymond, “La philosophie du pouvoir dans l'*Antigone* de Sophocle”, *Revue des Études Grecques*, 77, 364-365 (1964), p. 23-33.
- VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, en *Œuvres. Religions, rationalités, politique*, Éditions du Seuil, 2007, 2 vols.